



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Motyw kobiety fatalnej w wybranych utworach Gerharta Hauptmanna

Author: Nina Nowara-Matusik

Citation style: Nowara-Matusik Nina. (2006). Motyw kobiety fatalnej w wybranych utworach Gerharta Hauptmanna. W: G. Szewczyk (red.), "Gerhart Hauptmann : w sześćdziesiątą rocznicę śmierci" (27-44). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

NINA NOWARA

Motyw kobiety fatalnej w wybranych utworach Gerharta Hauptmanna

FAUST

A któż to tam?

MEFISTOFELES

Miarkuj dokładnie, kto ona! To Lilith.

FAUST

Kto?

MEFISTOFELES

Adama pierwsza żona,

Miej się przed wdziękiem tych włosów na straży,

Co jej za wszelkie starczą stroje!

Bo gdy młodzieńca usidli w ich zwoje,

To go wolnością nieprędko obdarzy¹.

Z cytowanego fragmentu wyłania się obraz pięknej i władczej istoty, która nie tylko potrafi przyciągnąć do siebie mężczyznę, ale także go omotać. Ta istota to Lilith, zgodnie z podaniem pierwsza kobieta i żona Adama, pojawiająca się w dramacie Goethego w Noc Walpurgii. Jako niebezpieczna uwodzicielka, reprezentuje typ *femme fatale*, kobiety fatalnej, która od niepamiętnych czasów jest źród-

¹ J.W. Goethe: *Faust. Tragedii część pierwsza*. Przeł. W. Kościelski. Warszawa 1967, s. 206.

łem inspiracji artystów różnych kultur. W Indiach uosabiała ją bogini Kali, w Japonii przejęła jej funkcję kobieta-wąż. W kulturze europejskiej kobieta fatalna przedstawiana była jako harpia, syrena, sfinks, chimera, wampir lub rusałka².

Ten ambiwalentny obraz kobiety, która łączy w sobie pierwiastki pozytywne oraz negatywne, cieszył się szczególną popularnością w epoce modernizmu. Obok obrazów kobiet jako dobrych córek, matek i żon, które spełniały wszelkie wymogi etyki mieszczańskiej, na pierwszy plan zaczęły wysuwać się wyobrażenia niszczycielskiej *femme fatale*³. Nie podlega wątpliwości, że postępująca na przełomie wieków emancypacja kobiet oraz przybierająca na sile walka o równouprawnienie przyczyniły się w znacznym stopniu do tego, że po motyw kobiety fatalnej zaczęło sięgać coraz więcej pisarzy, poetów i malarzy. Bodajże najbardziej znaczącym przykładem „pogromczyni wszystkich mężczyzn”⁴ tego okresu jest Lulu, bohaterka dramatu Franka Wedekinda *Der Erdgeist* [*Duch Ziemi*] z roku 1895, ukazana jako uwodzicielska i jadowita żmija. W drugiej części serii Wedekinda – *Die Büchse der Pandora* [*Puszka Pandory*], wydanej w roku 1904, Lulu skojarzona zostaje z mitem przynoszącej nieszczęście Pandory. Ta postać to „kobieta pierwotna, pożerający mężczyzn wamp, istota demoniczna”⁵. Destruktywny charakter jest zatem niezmiennym atrybutem *femme fatale*. Społeczna alienacja oraz stylizacja na postać zwierzęcą to inne, charakterystyczne cechy tej literackiej konstrukcji – kobiety fatalne są rozwiedzione, owdowiałe bądź po prostu stanu wolnego, często także przedstawiane są jako kot lub żmija⁶, co podkreśla ich animalizm oraz zmysłowość. Ponadto kobie-

² Por. *Femme fatale*. In: H.S. und I.G. Daemrich: *Themen und Motive in der Literatur*. Tübingen 1995, s. 150–154.

³ Równie popularny był w tym okresie typ *femme fragile*, czyli kobiety wyróżniającej się delikatnością, a nawet słabością, podatnej na wpływy, chwiejnej cielesnie i umysłowo. Por. B. Pohle: *Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne*. Frankfurt am Main 1998, s. 57. Wszystkie tłumaczenia z języka niemieckiego na polski jeżeli nie podano inaczej, mojego autorstwa.

⁴ *Femme fatale...*, s. 152.

⁵ B. Pohle: *Kunstwerk Frau...*, s. 105.

⁶ Np. w utworze Thüringa von Ringoltingena *Meluzyna* (1587).

coś fatalna kojarzona jest często z demonicznością, a nawet sytuowana w pobliżu diabolizmu⁷. Należy również wspomnieć, że *femmes fatales* są z reguły zapierającymi dech w piersiach pięknosciami⁸.

Podobne konstrukcje kobiecości odnaleźć można w utworach Gerharta Hauptmanna – zwraca na to uwagę m.in. niemiecka badaczka literatury Ortrud Gutjahr. Stwierdza ona, iż w noweli *Dróżnik Thiel*, a także w dramacie *Woźnica Henschel* problematyzowana jest seksualna zależność mężczyzny od kobiety oraz że ślepe przywiązanie bohaterów utworów do żadnych władzy kobiet prowadzi do ich upadku⁹. Także badacz twórczości Hauptmanna Heinz D. Tschörtner zauważa, że „niewinnie-winna” *femme fatale*, kierująca się jedynie swym demonicznym pragnieniem życia, jest centralnym tematem twórczości autora *Tkaczy*¹⁰. To stwierdzenie pozwala postawić pytanie o związki mniej znanych postaci kobiecych, naszkicowanych przez Hauptmanna, z literackim typem kobiety fatalnej. W szczególności uwzględnione zostaną tu następujące utwory: opowiadanie *Dziwo morza* z 1933/1934 oraz dramaty: *Dzwon zatopiony* z roku 1896, *Ucieczka Gabriela Schillinga* z 1905/1906 i *Lot czarownicy* z 1928/1929.

Morskie stworzenia – opowiadanie *Dziwo morza*

W opowiadaniu *Dziwo morza* Hauptmann

posługuje się konstrukcją narratora, który opowiada o sobie. W pierwszej osobie liczby pojedynczej zdaje on najpierw sprawozdanie ze swojego pobytu w pewnym włoskim mieście por-

⁷ Por. Biondetta w *Le Diable amoureux* (1772) Jacquesa Cazotte’a.

⁸ Por. *Femme fatale...*, s. 152.

⁹ Por. O. Gutjahr: *Lulu als Prinzip. Verführte und Verführerin in der Literatur um 1900*. In: *Lulu, Lilith, Mona Lisa... Frauenbilder um die Jahrhundertwende*. Hrsg. I. Roebeling. Freiburg 1988, s. 50.

¹⁰ H.D. Tschörtner: *Gerhart Hauptmanns Einakter*. In: „Orbis Linguarum”. Vol. 18. Legnica 2001, s. 34.

towym, gdzie zaczyna obcować z towarzystwem dziwaków i oryginałów, którzy spotykają się w regularnych odstępach, by opowiadać sobie zatrważające i niesamowite historie¹¹.

Jedną z tych zadziwiających postaci jest żeglarz Cardenio, nazywany także Mausehundem, którego historia stanowi centralną część opowiadania. Pewnego wieczoru Mausehund decyduje się opowiedzieć towarzyszom o swoich przygodach. W opowieści tej pojawiają się dwie postacie kobiece – wieloletnia towarzyska życia Mausehunda i jego późniejsza żona, kobieta, „w żyłach [której – N.N.] płynęła rzekomo rybia krew” – „morska kotka”¹² oraz syrena As-tlik, spotkane przez Cardenia podczas jednej z jego morskich podróży. Obie wywarły niepodważalny wpływ na życie żeglarza i doprowadziły do nieodwracalnych zmian w jego osobowości.

Decydującą rolę w całej historii odgrywa bez wątpienia morska kotka, która w znacznym stopniu przyczynia się do upadku Cardenia. Trawiony zazdrością o swą towarzyszkę, Cardenio decyduje się zrezygnować z życia żeglarza, poślubić kotkę i wyjechać z nią na opuszczoną wyspę. Jednak szczęśliwe życie z wybranką serca nie jest mu dane – jego świeżo poślubiona żona wypływa coraz częściej w morze, aż pewnego dnia jej ciało zostaje wyrzucone przez fale na brzeg. Mausehund opuszcza wyspę na pokładzie statku, na którego dziobie umieszcza drewnianą rzeźbę przedstawiającą jego żonę. Także ta wyprawa nie kończy się dobrze – po zatonięciu statku Cardenio wraz z dwoma innymi marynarzami dostają się na bezludną wyspę, gdzie muszą walczyć o przetrwanie i spotykają drugą zagadkową postać – syrenę. Ostatecznie Mausehund zostaje na wyspie sam. W niejasny sposób uratował go jednak przepływający statek.

Morska kotka jest istotą enigmatyczną. O jej przeszłości dowiadujemy się tylko tyle, że Cardenio odbił ją pewnemu mężczyźnie

¹¹ H. Mayer: *Nachwort des Herausgebers*. In: G. Hauptmann: *Ausgewählte Prosa in vier Bänden*. Bd. 4: *Gesammelte Erzählungen*. Berlin 1956, s. 578.

¹² G. Hauptmann: *Dziwo morza*. Przeł. M. Krysztofiak. W: G. Hauptmann: *Dziela*. T. 7: *Opowiadania*. Wybór i oprac. P. Knapik. Wrocław 1997, s. 299. Wszystkie cytaty z opowiadania zostały oznaczone w tekście skrótem M z podaniem numeru strony.

podczas wizyty w jednej z portowych spelunek. Początkowo kotka zdaje się spełniać wszystkie życzenia Mausehunda, jednak wraz z przeprowadzką na wyspę jej charakter się zmienia. Dopiero tam ujawnia swą prawdziwą naturę – kotka nie pozwala na przypisanie sobie roli posłusznej żony i zachowuje się zgodnie z własnymi pragnieniami, nie zważając na opinię męża. Coraz częściej wraca do wody – swojego żywiołu, ponieważ życie rodzinne zdaje się ją przytłaczać. Już samo jej imię wskazuje wyraźnie na związek z wodą, przy czym przywiązanie do natury idzie w parze z wyraźnie zaznaczonymi w jej charakterze cechami zwierzęcymi: „Życie we dwoje na wyspie pokazało, że moja kobieta nie jest zwyczajnym człowiekiem, lecz rybą w ludzkiej postaci.” (M, s. 300). W innym miejscu tekstu ukochana Cardenia określona zostaje z kolei jako „nereida” (M, s. 307). Animalizm morskiej kotki potwierdza zatem jej przynależność do typu kobiety fatalnej.

Jednak związek wybranki serca ze światem zwierzęcym nie odstrasza Cardenia. Strach budzi się w nim dopiero wtedy, gdy po odnalezieniu jej ciała stwierdza, że ukochana żyje, tyle że pod postacią demona:

Kiedy pochowałem moją kobietę, słyszałem daleko na morzu, przysięgam, szyderczy, przenikający do szpiku kości śmiech, co narzuciło mi chciane i nie chciane przekonanie, iż zostałem wykpiony przez demoniczną istotę.

M, s. 302

Demoniczność morskiej kotki manifestuje się przede wszystkim w jej „życiu pozagrobowym” pod postacią figury umieszczonej na dziobie statku. Mimo że wykonana z drewna, figura kobiety zdaje się żyć: jest w stanie mówić, a nawet śmiać się. Morska kotka egzystuje na granicy między światami żywych i umarłych, jakby jej dusza była zaklęta w galionie. Niszczycielski wpływ figury na Cardenia i jego otoczenie, przesyccone złośliwością zachowanie oraz bezpośrednie stwierdzenia narratora (nawet jeśli uwidacznia się w nich przede wszystkim jego ambiwalentny stosunek do morskiej kotki), sugerują, że wybranka Cardenia prowadzi dalsze życie nie jako dobry,

ale na wskroś zły demon: „Do dziś nie wiem, czy jesteś dobrym duchem, czy diabelskim nasieniem, przekłeta i ukochana kotko morska!” (M, s. 301). Kotka jawi się nie tylko jako służebnica zła¹³, ale także jako zło w czystej postaci. Tezę tę potwierdza m.in. pojawiające się w tekście sformułowanie „diablica” (M, s. 308). Wyraźnie sugerowana jest także wampiryczna natura towarzyszkii Cardenia: „Ona należała do martwych, a jednak żyła.” (M, s. 313). Mausehund obawia się jej „pocałunku wampira” (M, s. 319), a jego wyobrażenia podsuwa mu obrazy ukochanej, w których ukazuje mu się ona pod postacią skrzydlatego upiora: „Bałem się co chwilę, że moja wampirówata kotka morska oswobodzi się i żądna mej krwi przyfrunie na skrzydłach nietoperza.” (M, s. 314). Fakt, iż znajduje swego towarzysza z przegryzionym gardłem, utwierdza go tylko w podejrzeniach. Również określenie „chimera” (M, s. 306) przemawia za tym, że morska kotka należy do gatunku złych demonów. Demoniczność postaci jest zatem kolejnym przykładem jej związku z typem *femme fatale*.

Przede wszystkim jednak pozwala zaklasyfikować wybrankę Mausehunda jako kobietę fatalną jej niszczący wpływ na mężczyzn. Morska kotka przynosi bowiem śmierć swemu poprzedniemu partnerowi, a wspólne życie z Mausehundem obfituje w nieszczęśliwe wydarzenia. Mimo że ostatecznie marynarz zdobył się na odwagę, by spalić drewnianą figurę, wydaje się, że jego los jest przesądzony:

Po tym opadł na fotel, pochylony do przodu, wpatrywał się nieruchomo w płomień, aż zwęgliła się ostatnia drzazga. Zadrżał, i również on, jak nam się wydawało, zamienił się w popiół.

M, s. 337

Najbardziej zatrważającym narzędziem zniszczenia okazuje się jednak miłość, która powoduje, że życie głównego bohatera ulega przemianie. Dotąd chętnie przebywający w towarzystwie żeglarz

¹³ Woryginalie Hauptmann używa określenia „sukubus”. Por. znaczenie tego słowa w: A. Sapkowski: *Rękopis znaleziony w smoczjej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*. Warszawa 2001, s. 187–188.

Cardenio, wybiera los samotnika i izoluje się od ludzi. Zerwanie więzi społecznych nie kończy się jednak tylko na odosobnieniu – stopniowo nawet bycie człowiekiem staje się mu coraz bardziej obce:

Kiedy pomyślałem o mym dotychczasowym życiu wśród ludzi i [...] wyobraziłem sobie to, co przeżyłem od dziecka, wszystko wydało mi się karykaturą. Widziałem tylko brzydotę i ohydę.

M, s. 319

Zaborcza i zachłanna miłość do morskiej kotki przybiera wymiar uczucia totalnego, które prowadzi głównego bohatera do zguby – wyrzeczenia się przez niego swego człowieczeństwa. Jarzmo miłości jest przy tym niemożliwe do zrzucenia: Cardenio musi kochać morską kobietę, nawet jeśli jego uczuciu coraz częściej towarzyszy nienawiść:

Nie kocha się jednak Chimery, nie nienawidząc jej równocześnie. Wyzwalała nienawiść, którą można nazwać pralienawiścią, nienawiść, jaka u początków rozwoju nieodłącznie związana była z miłością.

M, s. 319

Na tej podstawie można wnioskować, że sprzeczność uczuć głównego bohatera jest kolejnym czynnikiem decydującym o fatalnej naturze morskiej kotki.

Także druga z bohatererek opowiadania – syrena Astlik zdaje się przyciągać żeglarza i jednocześnie odpychać go. Astlik wabi go swym śpiewem i wyglądem, a przy tym prowadzi z nim grę, w której stawką jest jego życie. Syrena jest postacią niejednoznaczną, zaś jej postępowanie cechuje pozorna niedojrzałość – z jednej strony sprowadza napotkanych przez siebie ludzi na manowce, z drugiej wydaje się nie zdawać sobie sprawy z konsekwencji swych czynów. Jej rzekomy brak złej woli, czy też raczej chwiejność charakteru, mogłyby świadczyć o tym, że syrena ma w sobie także pierwiastek *femme fragile*. Mimo że narrator zwraca uwagę na jej „dziecięcą niewin-

ność” (M, s. 328)¹⁴, właściwszym wydaje się stwierdzenie, że Astlik wykorzystuje ją jako medium, którym wabi mężczyzn. Pozorna dziecinność syreny jest w tym przypadku dowodem na jej zepsucie, a nie wyrazem jej wrażliwości. Kieruje się ona dobrze przemyślaną taktyką, która świadczy o sile tej postaci – jej zwodniczy śpiew sprawia, że dotychczasowi przyjaciele – Cardenio oraz towarzyszący mu kucharz – stają się śmiertelnymi wrogami. Między mężczyznami zaczynają rodzić się nienawiść i zazdrość, a eskalacja tych uczuć prowadzi do walki na śmierć i życie. Cardenio odnosi wprawdzie zwycięstwo, ale jego dotychczasowy przyjaciel znika w niewyjaśnionych okolicznościach.

Na powiązanie syreny z typem kobiety fatalnej wskazuje ponadto jej demoniczna natura – Astlik zostaje np. określona jako „wspañiały demon oceaniczny w postaci kobiety” (M, s. 326). Także jej imię sugeruje, że syrena jest postacią nie z tego świata – w mitologii armeńskiej Astlik jest bowiem boginią miłości oraz płodności, jak również patronką nimf¹⁵. Jako nereida jest Astlik przedstawicielką świata zwierzęcego, natomiast określenie „drapieżnik” (M, s. 326) podkreśla grożące z jej strony niebezpieczeństwo. Szczególnie wyraźnie zostaje jednak zaakcentowany erotyzm syreny i towarzyszący mu cień śmierci:

Obca istota zdawała się mieć niewiele krwi. Taka skóra to wielka rzadkość. Najprościej porównać ją z szarą, oszlifowaną skałą, jak trawertyn: słaba, krucha, niebieskawa, z plamami, jakby spadły na nią pożółkłe liście. Wszystko to wywierało magnetyczny urok, choć miało w sobie coś upiornego, przypominającego o jesieni, śmierci i grobie.

M, s. 332

Ten typ urody, którego stałymi elementami są przerażenie i śmierć, określony został przez literaturoznawcę Maria Praza jako „piękność

¹⁴ Co z kolei wskazuje na podobieństwo postaci do także szeroko rozpowszechnionego na przełomie wieków typu *femme enfant*, czyli kobiety-dziecka.

¹⁵ Por. G.J. Berlinger: *Knaurs Lexikon der Mythologie: mit über 3000 Stichwörtern zu den Mythen aller Völker*. Augsburg 2000, s. 54 i nast.

meduzy”¹⁶. Sugerowana w cytowanym fragmencie upiorność syreny oraz odniesienia do grobu pozwalają przypuszczać, że uczucie Cardenia przybiera formę fascynacji martwym ciałem i ma w sobie posmak miłości nekrofilskiej – motyw ten jest jednym z charakterystycznych elementów towarzyszących wizerunkom kobiet fatalnych w epoce modernizmu¹⁷.

Rautendelein – zwodnicza nimfa

Z postacią syreny blisko związana jest nimfa Rautendelein, pojawiająca się w dramacie *Dzwon zatopiony*¹⁸. Wraz z innymi baśniowymi postaciami żyje ona w położonych wysoko w górach lasach. Wśród górskich szczytów znajduje się również wzniesiona przez ludzi kaplica, do której ma zostać przewieziony wykonany przez ludwisarza Henryka dzwon. Jednak leśne duchy udaremniają tę próbę. Dzwon wpada do górskiego jeziora, oddzielającego królestwo elfów od siedzib ludzi, a wycieńczony wydarzeniami Henryk traci przytomność w górskim lesie. Odnajduje go Rautendelein, która zakochuje się w ludwisarzu i postanawia uratować mu życie. Henryk obdarza nimfę uczuciem tak silnym, że decyduje się porzucić dla niej żonę i dzieci. Razem zamieszkują w górskiej chacie, gdzie Henryk rozpoczyna pracę nad nowym dzwonem. Nie obchodzi go, że doprowadza do rozbicia swej rodziny i dopiero wiadomość o samobójczej śmierci żony powoduje, że odtrąca od siebie piękną rusałkę. Porzuciona Rautendelein przyjmuje oświadczyni Wodnika i odtąd żyje

¹⁶ Por. M. P r a z: *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Przeł. K. Ż a b o k l i c k i. Warszawa 1974, s. 40 i nast.

¹⁷ Typowe dla modernizmu połączenie miłości i śmierci, Erosa i Tanatosa, pojawia się np. w utworach Przybyszewskiego i Baudelaire’a.

¹⁸ G. H a u p t m a n n: *Dzwon zatopiony*. Przeł. J. K a s p r o w i c z. W: G. H a u p t m a n n: *Dzieła*. T. 1: *Dramaty*. Wybór i oprac. P. K n a p i k. Wrocław 1998, s. 487–572. Wszystkie cytaty z dramatu (tytuł oryginału: *Die versunkene Glocke*) zostały zaznaczone w tekście skrótem G z podaniem numeru strony.

w jego podwodnym świecie. Henryk raz jeszcze wraca w góry, szukając Rautendelein, ale jego los jest już przesądzony. Rusałka ukazuje mu się na brzegu studni i obdarza go śmiertelnym pocałunkiem.

Podobnie jak syrena z opowiadania *Dziwo morza*, także Rautendelein wydaje się reprezentować typ *femme enfant*. Sugerują to m.in. didaskalia, w których nimfa opisana zostaje jako „pół dziecko, pół dziewica” (G, s. 488). Również Henryk nazywa ją wielokrotnie „dzieckiem” (G, s. 549). Implikowane tym sposobem niewinność i bezsilność nimfy żywo kontrastują jednak z jej czynami. Rautendelein jawi się jako istota kapryśna, pozbawiona wszelkich wątpliwości natury moralnej, postępująca zgodnie z własnym widzimisię. Bez skrupułów uwodzi Henryka i przywiązuje go do siebie przy pomocy magicznej formuły. Przyczynia się również w znacznym stopniu do tego, że świat ludzi staje mu się coraz bardziej obcy. Pod jej wpływem ludwisarz wyrzeka się swej dotychczasowej wiary. Ostatecznie nimfa staje się nie tylko współwinną rodzinnej tragedii, ale także posłanniczką śmierci. Rzekoma niewinność rusałki jest więc w rzeczywistości bezdusznym okrucieństwem, będącym nieodłącznym składnikiem jej fatalnej aury¹⁹.

Związek nimfy z *femme fatale* jest potwierdzony nie tylko jej zewnętrznym pięknem – Rautendelein jest bowiem nimfą „o czerwono-złoty włosach” (G, s. 488), ale także cechami jej charakteru. Rusałka jest tak bardzo zapatrzona w siebie, że jej fascynacja przybiera kształt narcyzmu. Próżność nimfy uwidacznia się m.in. w jej rozmowie z własnym odbiciem:

Jakże się zowiesz? jak? Rusałka? prawda?
I niby jesteś najpiękniejszą z dziewczyn?
Tak, odpowiadasz, tak... jestem Rusałka...
Co ty tam pleciesz? wskazujesz paluszkiem
na te bliźniaczki, na tych piersi dwoje?

¹⁹ Szczególnego znaczenia nabiera w tym kontekście imię rusałki – Rautendelein, z niemieckiego – Sylfida. To według *Słownika mitów i tradycji kultury* Władysława Kopalińskiego żeński sylf, a więc „w mitologii celtyckiej i germańskiej zwienna istota napowietrzna, śmiertelna, pozbawiona duszy.” Por. W. Kopaliński: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Kraków 1991, s. 1125.

Spójrz jeno, proszę: czyż nie jestem piękna,
jak sama Freja? [...]

G, s. 489

Z kolei jej stosunek do innych baśniowych stworzeń cechuje wyniosłość i pogarda:

Koźle nóżki, koźle nóżki!
Inne, capie, łap dziewczuszki,
a ode mnie, smukłej, młodej,
trzymaj z dala koźle smrody.

G, s. 490

Mimo że wygląd zewnętrzny rusałki kłóci się z typowym obrazem wiedźmy, nie można nie dostrzec jej związków ze światem czarownic. Rautendelein używa czarodziejskich formuł i napojów, by urzeczywistnić swe plany (dzięki nim ratuje m.in. życie Henryka), a przez kapłana, który próbuje ocalić rodzinę Henryka, zostaje określona jako „nędzna dziwka, czarownica, zmora” (G, s. 540). Wy-mowny jest także jej demoniczny śmiech, którym reaguje na ludzkie próby przełamania stworzonego przez nią magicznego kręgu. Przynależność do świata złych duchów i destrukcyjny wpływ nim-fy manifestuje ostatnia scena dramatu – Rautendelein, mimo że sama pogrążona w nieszczęściu, pociąga za sobą Henryka do „królestwa ciemności”.

Egzotyczna piękność – Hanna Elias

Zgubny wpływ kobiety na mężczyznę jest także jednym z tematów dramatu *Ucieczka Gabriela Schillinga*. Na szczególną uwagę zasługuje tutaj postać Hanny Elias, ukochanej malarza Gabriela Schillinga, który wraz z rzeźbiarzem Mäurerem i jego przyjaciółką Lucie Heil spędza letnie wakacje na jednej z wysp Morza Bał-

tyckiego²⁰. Z dala od swej małżonki Eweliny oraz Hanny, Schilling ma nadzieję odzyskać utracony spokój ducha i radość życia. Nie jest mu jednak dane długo cieszyć się odosobnieniem – nagle pojawienie się Hanny powoduje, że malarz na nowo ulega jej wdziękowi. Nie spodziewanie na wyspie zjawia się również Ewelina, zaniepokojona informacją o złym stanie zdrowia męża. Ciężko chory artysta staje się świadkiem histerycznej kłótni między obydwoma kobietami, która tylko pogarsza jego stan. Pograżony w depresję i pragnący śmierci Schilling odbiera sobie życie, wypływając pewnej burzliwej nocy w morze.

Mimo że Schilling znajduje się między dwoma kobietami, które doprowadzają go do zguby, to wydaje się, że główną sprawczynią jego nieszczęść jest Rosjanka Hanna. Również ta postać odznacza się cechami typowymi dla *femme fatale*. Niewątpliwie Hanna jest silną osobowością, która potrafi skutecznie omotać mężczyznę i wykorzystać jego słabości. To ona ma nad nim władzę – Schilling nie jest w stanie wyrwać się spod jej wpływu. Sytuację tę trafnie komentuje Mäurer, gdy powątpiewa, że „wobec jej przebiegłej kobiecej taktyki Schilling nie może nic zdziałać”²¹. Na uległość swego męża zwraca także uwagę Ewelina – stwierdza ona bez pardonu, że malarz jest „bezwolnym niewolnikiem podłej dziwki” (S, s. 627). Fakt, iż Hanna jako mężatka romansuje ze związanym już z inną kobietą mężczyzną, świadczy bez wątpienia o tym, że nie dręczą ją wątpliwości natury moralnej. Hanna nie jest także idealną matką – by osiągnąć cel jest w stanie wykorzystać własne dziecko. Potwierdza to wypowiedź Mäurera:

[Hanna – N.N.] zaniedbuje [dziecko – N.N.], ponieważ woli pić herbatę i politykować przy piwie z obdartymi studentami w wiedeńskich kawiarniach. Gdy jest jej ono potrzebne prze-

²⁰ Tragiczną miłość artysty rzeźbiarza do demonicznej kobiety przedstawia również powieść *Wanda*.

²¹ G. Hauptmann: *Gabriel Schillings Flucht*. In: Idem: *Das dramatische Werk*. Bd. 4. Hrsg. H.-E. Hass, fortgeführt M. Machatzke und W. Bungies. Frankfurt am Main 1977, s. 604. Wszystkie cytaty z dramatu zostały zaznaczone w tekście skrótem S z podaniem numeru strony.

ciwko Schillingowi, wtedy sobie o nim przypomina. Dziwię się w ogóle, że tym razem zrezygnowała z efektu, jaki dałoby odegranie opuszczonej matki z dziećciem na ręku.

S, s. 606

Ale Hanna nie jawi się tylko jako czarny charakter – subtelnie sugerowana jest także jej demoniczna natura. Podobnie jak w opowiadaniu *Dziwo morza*, ważną rolę odgrywa w tym kontekście, pochodząca z rozbitego statku, rzeźba kobiety, umieszczona na murze stacji ratunkowej znajdującej się na wyspie:

[Figura ta – N.N.] jest z malowanego drewna i przedstawia kobietę w falujących sukniach, której głowa odrzucona jest do tyłu. Jej blada twarz o lunatycznym wyrazie zdaje się w ten sposób zwracać ku niebu. Na jej plecy spływają luźno długie, czarne włosy.

S, s. 573

Rzeźba kobiety przyczyniła się rzekomo do zatonięcia jednego ze statków (S, s. 587). Zewnętrzne podobieństwo Rosjanki pozwala skojarzyć ją ze złowieszczą figurą: Hanna jest „trupioblada” (S, s. 587), „skóra jej twarzy jest blada jak wosk i przezroczysta [...]”. Popada zawsze w zamyślenie [...], gdy tylko czynniki zewnętrzne nie odwracają jej uwagi” (S, s. 587). Hanna ma także „kruczoczarne włosy” (S, s. 587). Można by więc zaryzykować stwierdzenie, że Rosjanka podobna jest do zjawy. Mäurer, dostrzegając grożące niebezpieczeństwo, ostrzega Schillinga: „[...] nie pozwól, by należący do przeszłości upiór zniszczył twoje obecne życie” (S, s. 584). Rzeźbiarz nie stara się nawet ukryć swych obaw:

Nie mogę patrzeć na tą śmiertelnie bladą głowę. Na to upiorne dziwadło. Przejmuje mnie zgrozą ta larwa. Boję się, gdy jestem w nocy pod jednym dachem z tą zjawą.

S, s. 598

Prawdopodobieństwo, że Hanna jest tylko na wpół człowiekiem, zwiększa znajdujący się na wyspie cmentarz wyrzuconych na brzeg marynarzy oraz jej upiorna aura, która wielokrotnie zostaje zaakcen-

towana w dramacie. Ponadnaturalne atrybuty postaci związane są także ze sposobem jej postępowania, które porównane zostaje do zachowania zwierzęcia. Lucie stwierdza, iż „[Ewelina i Hanna – N.N.] są jak harpie [...] Nigdy nie uwolnią zdobyczy, która raz dostała się w ich szpony.” (S, s. 629). Mäurer z kolei nazywa Hanne „ogarem”, który „czai się z każdego kąta” (S, s. 602). Mimo że implikowany animizm oraz demoniczność Rosjanki nie wysuwają się na pierwszy plan, to jednak podkreślają jej podobieństwo do typu *femme fatale*.

Kolejnym elementem zaledwie zasugerowanym w dramacie, który często stanowi składową konstrukcję kobiety fatalnej, jest egzotyka postaci: „Cały ubiór [Hanny – N.N.] świadczy o jej egzotycznym guście. Również sprawiane przez nią wrażenie ma posmak obcości.” (S, s. 587). Egzotykę Hanny uwydatnia ponadto jej pochodzenie – jak już wspomniano, Hanna jest Rosjanką o kruczoczar-nych włosach²².

Lot czarownicy – femme fatale w krzywym zwierciadle

Egzotyka cechuje również tytułową postać z jednoaktówki *Lot czarownicy*. Podobnie jak w dramacie *Ucieczka Gabriela Schillinga* miejscem akcji jest wyspa, tym razem położona u wybrzeży południowej Szwecji. Dwaj myśliwi, Lars Andersdal i Peter Lerch, mają zamiar nocować w pobliskiej ruinie zamku. Podczas księżycowej nocy spotykają liczne dziwne postacie, których istnienie można najwyraźniej przypisać zmęczeniu oraz upojeniu myśliwych. Jednym

²² Mario Praz zwraca uwagę na to, iż pierwsze wizerunki kobiet fatalnych, które wyróżniały się m.in. egzotykiem, można odnaleźć w twórczości Gautiera i Flauberta. Rozkwit tego typu postaci miał miejsce w utworach Swinburne’a, a później Waltera Patera czy też Oskara Wilde’a. Por. M. P r a z: *Zmysły...*, s. 178. Egzotyka wyróżnia także madame Chauchat, kobietę fatalną pojawiającą się w *Czarodziejskiej górze* Tomasza Manna.

z wytworów ich wyobraźni jest wiedźma, nazywana „generałową”, „starą” lub „szaloną jejmością”²³, która podobno straszy w ruinach zamku. Dwóm bohaterom ukazuje się ona pod różnymi postaciami, pod koniec dramatu również jako „piękna dziewczyna w ubiorze orientального haremu” (H, s. 142). Egzotyka czarownicy występuje w połączeniu z innymi cechami kobiety fatalnej, z których najbardziej wyróżniającą się jest jej demoniczność. Generałowa zwiastuje swe pojawienie upiornymi odgłosami, a następnie przybiera wygląd szpetnej, ale potężnej wiedźmy. O jej mocy świadczy fakt, że przemieniła swych mężów w miotły, a jej rozkazom podlegają nawet zjawiska pogodowe. Zgodnie z wyobrażeniem typowej wiedźmy, używa mioteł do lotu na sabat. Demoniczna natura czarownicy ujawnia się także wtedy, gdy pojawia się jako ziemska szlachcianka: ma „haczykowaty nos”, a jej „spoglądające bystro oczy błyszczą” (H, s. 138). Mimo że jej wygląd zewnętrzny jest odpychający, to jest ona w stanie zwabić do siebie mężczyzn:

To zapewne ten stary, obsceniczny urok, przy pomocy którego generałowa [...] impregnuje to oślawione miejsce, to siedlisko nienaturalnego, nienasyconego, ukrywającego się przed ludzkim wzrokiem pożądania.

H, s. 133

Generałowa była za życia niezwykle piękną, której mężczyźni nie potrafili się oprzeć – fakt ten wykorzystywała, zmieniając partnerów jak rękawiczki²⁴. Z racji swej bezduszości określana była jako „kobiety Sinobrody” (H, s. 132), którego głównym celem było osiągnięcie korzyści materialnej, nawet jeśli cel ten miałby uświęcać środki²⁵. Wybujała zmysłowość czarownicy szła przy tym w parze

²³ G. Hauptmann: *Hexenritt*. In: Idem: *Das dramatische Werk*. Bd. 7. Hrsg. H.-E. Hass, fortgeführt M. Machatzke und W. Bungies. Frankfurt am Main 1977, s. 125–127. Wszystkie cytaty z dramatu zostały zaznaczone w tekście skrótem H z podaniem numeru strony.

²⁴ Czarownica miała siedmiu mężów.

²⁵ Do swych strasznych celów czarownica poświęcała rzekomo nawet dzieci. Por. ibidem, s. 132.

z jej demoniczną naturą: „Kobieta ta była wysoka, ponieważ właściwie była serafinem, demonem – demonem pod postacią węża...” (H, s. 134). Porównanie do węża, który jest uosobieniem zła *par excellence*, wskazuje niewątpliwie na pokrewieństwo wiedzy z typem *femme fatale*. Również asocjatywne połączenie czarownicy z wampirem podkreśla jej fatalną aurę: „Rabować i kraść i przegryzać mężczyznom gardła – oto, co potrafiła.” (H, s. 127). Nawet śmierć nie okazuje się być dla niej przeszkodą – jako zjawia doprowadza do tego, że mężczyzna staje się bezwolnym narzędziem w jej rękach. Potwierdza to scena, gdy Lars wystrychnięty na dudka przez służącego generałowej, opuszcza swe ciało, które następnie zostaje mu przez generałową ukradzione.

Mimo że obfitująca w niesamowite wydarzenia noc kończy się dla obydwu mężczyzn szczęśliwie, można stwierdzić, że postać czarownicy reprezentuje typ kobiety fatalnej. Umieszczony na początku dramatu podtytuł – *Ein Satyrspiel* [*Satyra*] sugeruje ponadto, że mamy do czynienia z satyrą na kobietę fatalną. Efekt humorystyczny zostaje osiągnięty przy pomocy komizmu sytuacyjnego i słownego oraz zachowań postaci. Czarownica używa np. bogatego w ozdobniki języka, cytuje Szekspira, by następnie wulgarnie skłąć Lercha. Na jej usługach znajduje się Czerkies, przy czym wiedźma sięga także do mało efektownych, ale za to efektywnych środków – rozdaje paraliżujące cukierki. Również wypowiedzi bohaterów przyczyniają się do tego, że niemożliwa jest identyfikacja czytelnika z akcją dramatu. Cały czas zdaje on sobie sprawę z tego, że niewiarygodne wydarzenia są jedynie halucynacjami lub marzeniami pogrążonych we śnie myśliwych. Zastosowana przez pisarza technika przypomina w pewnym stopniu teatr Brechta, a przede wszystkim regułę tzw. efektu obcości. Szczególnego znaczenia nabiera ona w ostatniej scenie, puentującej cały dramat – lekko oszołomieni mężczyźni budzą się, a Lerch komentuje nocne przeżycia w następujący sposób: „Oto, co ma się z tych nocnych biwaków na wolnym powietrzu: straszny ból w lędźwiach!”²⁶ (H, s. 143).

²⁶ Komizm polegający na nieprzetłumaczalnej grze słów – ból w lędźwiach, czyli *Hexenschuss*, jako nawiązanie do tytułu dramatu: *Hexenritt* [*Lot czarownicy*].

Podsumowanie

Postacie kobiece w omawianych utworach stworzone przez Hauptmanna można zaliczyć do literackiego typu kobiety fatalnej. Zarówno istoty baśniowe: morska kotka, syrena, rusalka i czarownica, jak również Rosjanka Hanna jawią się jako kobiety władcze, mające zgubny wpływ na mężczyzn. Ich władza nie sprowadza się przy tym tylko do cielesnego przywiązania do siebie partnera – z wyjątkiem czarownicy wszystkie kobiety są niezwykleymi pięknosciami – ale także do ich wielokrotnie podkreślanego diabelskiego pochodzenia. Przedstawione zostają jako kuszące wcielenia zła, sprowadzające nieszczęście na zafascynowanego nimi mężczyznę. Można by przy tym podzielić je na dwie kategorie: z jednej strony mamy do czynienia z niewinnie-okrutnymi „dziewczętami” – syreną Astlik oraz rusalką Rautendelein, które czynią zło bez świadomości swej winy. Jak się wydaje, te „pogromczynie mężczyzn” nie są też zdolne do odczuwania prawdziwych emocji. Z drugiej strony znajdują się świadome swych czynów, zachowujące się w sposób wyrafinowany i pozbawiony skrupułów morska kotka, Rosjanka oraz czarownica, które dążą do celu, nie oglądając się na innych. Nawet jeśli otaczająca je fatalna aura dostrzegana jest przez mężczyzn, to nie są oni w stanie się jej oprzeć. Stają się ofiarami fascynującej i pociągającej, a jednocześnie groźnej kobiecości. Ambiwalentny stosunek płci brzydkiej do kobiety uwidacznia się szczególnie w opowiadaniu *Dziwo morza*. Charakterystyczne jest także, że kobieta zaczyna przejmować dominującą pozycję mężczyzny. Jako nieskrępowana niczym jednostka nie zrywa jedynie swojego związku z naturą, przy czym przynależność ta manifestuje się przede wszystkim w jej właściwościach zwierzęcych. Atrybuty animalistyczne podkreślają jednocześnie erotyzm bohaterów utworów – wszelkie kwestie etyczne zdają się nie mieć dla nich większego znaczenia, a pragnienie zaznania rozkoszy zmysłowej w znacznym stopniu kieruje ich zachowaniem. Erotyzm często wzbogacony zostaje o pierwiastki sadystyczne bądź nekrofilskie. Symbolizuje je zrównanie kobiety z wampirem, ale także fascynacja martwym ciałem. Wzajemne towarzystwo miłości i śmierci, Erosa

i Tanatosa, staje się w ten sposób jednym z istotniejszych elementów towarzyszących obrazom kobiet fatalnych.

Naszkicowane przez pisarza wizerunki kobiet są równocześnie odzwierciedleniem nastroju epoki pełnej dychotomii, której zawdzięczamy powstanie wielu pejoratywnych i sprzecznych obrazów kobiet.²⁷ Tezę, że „dualizm, polaryzacja płci nigdy w historii Zachodu nie były tak głębokie jak właśnie w epoce modernizmu”²⁸, potwierdzają również poddane analizie utwory Gerharta Hauptmanna.

²⁷ Na związek między osobistymi przeżyciami noblisty i wykreowanymi przez niego postaciami zwraca uwagę m.in. Grażyna Krupińska w artykule *Postaci kobiece w dramatach Gerharta Hauptmanna*, zamieszczonym w niniejszym tomie.

²⁸ C. Klinger: *Die Ordnung der Geschlechter und die Ambivalenz der Moderne*. In: *Das Geschlecht der Zukunft. Zwischen Frauenemanzipation und Geschlechtervielfalt*. Hrsg. S. Becker, G. Kleinschmidt, I. Nord, G. Schneider-Ludorff. Stuttgart 2000, s. 33.